

La madriguera. Revista de cine

(Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El murmullo de la tierra

Autor/es:
Montiel, Alejandro

Citar como:
Montiel, A. (2000). El murmullo de la tierra. La madriguera. (25):94-99.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41842>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL MURMULLO DE LA TIERRA

Mouchette
Robert Bresson
Francia, 1967

Por Alejandro Montiel

"La verdad es concreta."
Albert Camus

Del mismo modo que la virgen María se asocia, en la iconografía occidental, a la albura de la azucena, San José es impensable sin su humilde cayado, San Pedro sin las llaves del Reino o Magdalena sin el cofre de los ungüentos que, según Panofsky, le pasó, igual que el testigo que se entregan los atletas en una carrera de cuatrocientos metros, la nefasta Pandora..., *Mouchette* está inexorablemente unida a una tintineante vasija cilíndrica de latón, a veces vacía y a veces colmada de leche.

Mouchette (Nadine Nortier) es una adolescente mal enraizada en un villorrio de la campiña francesa, con una madre enferma, moribunda, un padre brutal, miserable e insensible; y dos hermanos, uno de los cuales es un recién nacido. Buena conocedora de la crueldad de los adultos (de la maestra de escuela, de la dueña del colmado, de la señora Matthieu), tampoco ignora el ninguneo y la exclusión a que puede ser expuesta por parte de condiscípulas de su misma edad ni las groseras bromas de dos niños que acostumbran a exhibir delante de ella sus vergüenzas cuando se los tropieza por la calle. Ésta es su historia. Pero, ¿cómo nos la cuenta el film? A modo de *Via Crucis*, Bresson nos muestra las diversas estaciones de un itinerario en el que su protagonista no alcanza el martirio, sino que, por el contrario, le lleva a perpetrar la más inapelable venganza contra la religión de sus padres y vecinos: el suicidio.

Periplo, pues, aparentemente melodramático; pero nada menos melodramático sin embargo (si por tal cosa entendemos representación verosímil o/y excesiva de las emociones), que este impresionante film de Bresson, segunda adaptación del cineasta de una novela del escritor católico George

Bernanos tras la mucho más célebre *Journal d'un cure de campagne* (1950). Pues no hay melodrama aquí, en primer lugar, a consecuencia de la radical elección de Bresson de no representar las emociones, sino de presentarlas *desdramatizadas* para invitar al espectador a deducirlas; y en segundo, porque, en *Mouchette*, la música extradiegética (el *melo* de este género audiovisual), ese instrumento idóneo para incrementar el drama, brilla por su ausencia, salvo al principio, recubriendo los títulos de crédito, y en el sobrecogedor final (ocasiones ambas en que suena el *Magnificat* de Monteverdi). En cuanto a la música diegética, hay que decir que por dos veces *Mouchette* canta una triste canción que habla de la esperanza: la primera vez, torturada por la maestra; la segunda, complacida por Arsène (Jean Claude-Gilbert) cuando éste sufre un ataque de epilepsia.

Pero seguir *narrando* el film así es absurdo e, incluso, puede generar malentendidos sobre lo que *Mouchette* ofrece, pues en pocas ocasiones como en ésta se hace menos justicia a una película si se la describe a partir de su argumento: un argumento que aquí entrevera la peripecia descrita de *Mouchette* con un incidente amoroso (que quizás no pase de anecdótico) protagonizado por el citado Arsène (un cazador furtivo) y su adversario, digamos, natural: un guardabosques al que llaman señor Mathieu (Jean Vimenet). Ambos están interesados en obtener los favores sexuales de una camarera, Ninette.

La primera secuencia del film no focaliza a la que será su auténtica protagonista, sino que describe la simétrica complicidad y enemistad de ambos varones o, por mejor decir, habla de animales, pues, como si se quisiera prolongar la cruel y famosa escena de la cacería de *La règle du jeu* (Jean Renoir, 1939), en lo que se demora la cámara bressoniana es en la mostración de las aves atrapadas que intentan liberarse de



las trampas que les ha tendido Arsène.

Cabe, por último y en relación al argumento, destacar la repetición de secuencias significativas: por dos veces, por ejemplo, Mouchette, como se ha dicho, canta una canción dirigida "à vous qui n'avez plus d'espoir" (a aquel que ha perdido la esperanza); dos veces se venga de sus compañeras de escuela arrojándoles barro parapetada en la cuneta (desde idénticos encuadres); dos veces pasa por el mismo lugar delante de los niños exhibicionistas, aunque, en la segunda ocasión, éstos no le enseñen sus órganos genitales, quizás en consideración a que la madre de la muchacha (Marie Cardinal) acaba de fallecer.

Pero el film de Bresson, repetimos, no es un film de argumento, sino un film de gestos; gestos que el espectador irá sumando hasta, quizás, como quien esto suscribe, quedar extrañamente perturbado. De la película *Mouchette* quedan en la memoria del espectador, sobre todo, esos gestos: el enternecedor desconcierto del rostro de Nadine Nortier, su deambular al acaso por el bosque, el biberón de leche fría (pues en la casa no hay cerillas para calentarla) que da a su hermano como si le diera el pecho, su fugaz diversión en los autos de

choque de la feria trabando una curiosísima y común parada nupcial con otro joven automovilista, la abrupta bofetada que recibe de su padre por ello, el croissant que arroja insolentemente contra el mostrador de una tienda desdeñando la fea caridad de su anfitriona, su frágil cuerpo descubierto en su escondrijo de debajo de la mesa cuando huye de la persecución de un Arsène borracho, sus manos finalmente cruzadas amorosamente sobre la espalda de su violador, su vulnerable mirada (que es la nuestra) a las liebres agonizantes, y así sucesivamente.

Tales gestos van cobrando un sentido progresivamente más conmovedor, de manera que las tres últimas secuencias, constituyen, como consecuencia de ello, el tramo más lacerante de este film de planos paupérrimos y sin alardes de montaje que, paradójicamente o misteriosamente, y aun ofreciendo apenas una suma de *accidentales* o episódicas *acciones*, acaba por componer un *todo* que se nos antoja *necesario* y que posee una indudable armonía y belleza.¹

Ahora bien, debemos descender al detalle para explicar o dar fe del efusivo párrafo anterior, que, a primera vista puede sonar tan subjetivo y tan vanamente entusiasta. En la antepe-

núltima secuencia del film, que tiene lugar a la mañana siguiente de la muerte de la madre de Mouchette, la chica se entrevista con una anciana que le regala un vestido blanco para que lo luzca en el inminente funeral, y aquí, muy llamativamente en una obra que hasta entonces ha discurrido sin apenas diálogos, las palabras intercambiadas entre la anciana y la niña adquieren un carácter, digamos, decisivo:

"Yo amo la muerte -dice la vieja dama (Suzanne Huguenin)-. Y la comprendo muy bien. De pequeña me daba miedo. Pero ahora le hablo y me responde como un murmullo de la tierra. Y tú, Mouchette, ¿has pensado en la muerte? Duermes. Tu corazón duerme. Y el despertar puede ser muy doloroso."

En el contraplano, Bresson nos muestra a Mouchette sentada al lado de su vasija metálica. Mediante una panorámica vertical, recalca en sus botas que restriegan el suelo. Mouchette hace ruido con los pies y, acompasadamente, aduce con insolencia algo que parece impugnar la metáfora de la dama sobre la elocuencia de la tierra:

"-Escuche el murmullo de la tierra" -dice paladinamente Mouchette.

Paradójico: el *espiritual* Bresson se muestra aquí, en este sencillo (rabioso) plano, asombrosamente *concreto*. O no tan paradójico: quizás ocurre, precisamente, que en esa *concre-*

ción se cifra su *espiritualidad*. Parece decirnos: no conocemos la voz de Dios, pero sí la textura de unas pobres botas o la humedad del agua de la lluvia o el ruido del viento en las ramas. Fuera como si Bresson (y Mouchette) participaran de la misma metafísica exigente de uno de los heterónimos de Pessoa a quien asombra la imposibilidad de ver en un río un río y sólo un río, un río despojado de metáforas, y, como Alberto Caeiro, afirmaran que "pensar es no comprender":

"El mundo no se ha hecho para que pensemos en él
(pensar es estar enfermo de los ojos),
sino para que lo miremos y estemos de acuerdo...
Yo no tengo filosofía: tengo sentidos...."

Tan concreta, tan inapelablemente física y material es esta película de Bresson, fabricada con una retórica a medio camino entre el minimalismo y el *arte povera*, que su tendencia inexorable será, finalmente, una suerte de doloroso plano vacío.

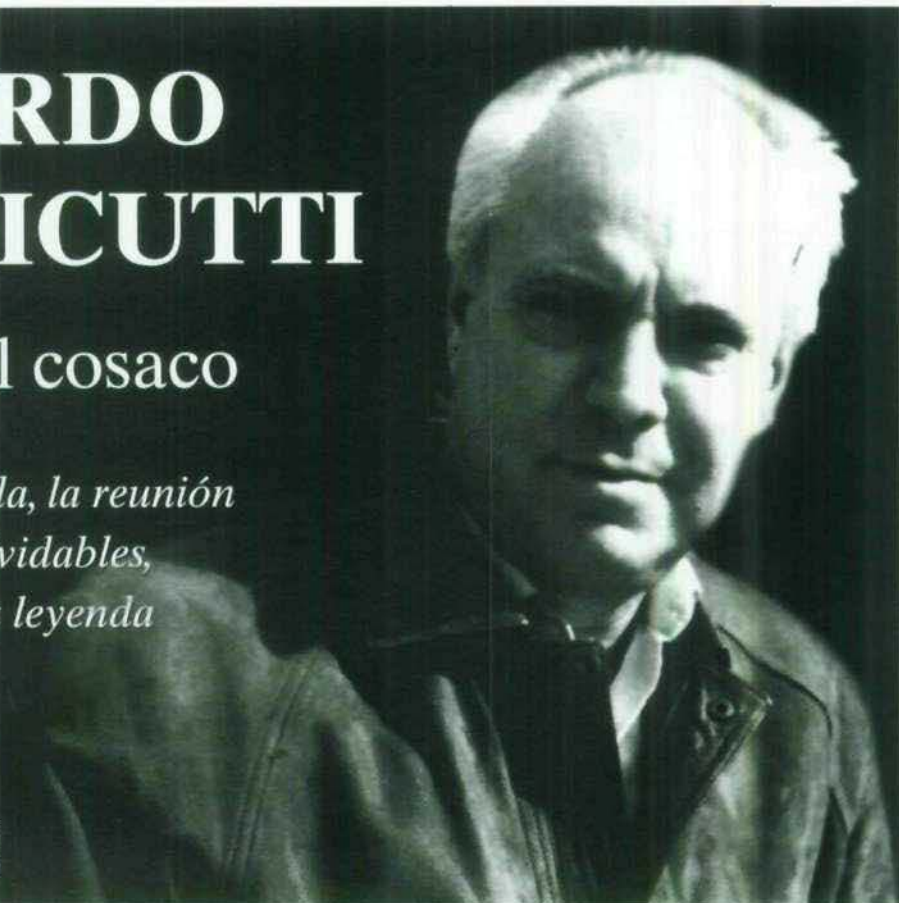
"Creo que existen pocos films cuyas fotografías separadas sean más decepcionantes -escribió André Bazin sobre *Journal...*, cosa que vale también para *Mouchette*-; la ausencia frecuente de composición plástica, la expresión forzada y estática de los personajes... Y, sin embargo, tampoco deben al montaje su increíble suplemento de eficacia. (...) Con toda

EDUARDO MENDICUTTI

El beso del cosaco

*Al final de una vida, la reunión
de personajes inolvidables,
convocados por la leyenda
de un beso.*

TUSQUETS
EDITORES





naturalidad, bajo la exigencia de una lógica imperiosa, en los últimos segundos la imagen se retira de la pantalla. En el punto al que ha llegado Bresson, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión posible es la luz sobre la pantalla blanca.²²

Así, la penúltima secuencia de *Mouchette* (que rima con la inicial) se refocila en el pánico y los estertores de las liebres masacradas por una partida de caza, pero la última (ya identificada nuestra mirada con la suya; nuestra desolación con la suya), nos deja, a los espectadores, a solas con Mouchette.

Faltan únicamente tres minutos y algunos segundos para que sobre el fondo negro de la pantalla se mantengan durante unos instantes los últimos compases de la sublime música de Monteverdi, y sólo veinte planos. Tras el largo encuadre de la agonía de la liebre (plano 1 de nuestro análisis), Mouchette se aproxima a la figura del animal extenuado en plano medio y mira intensamente fuera de campo (echamos de menos el subsiguiente plano con *raccord* de mirada que esperaríamos ahora como espectadores del *cine clásico*); y luego regresa sobre sus pasos hacia la ribera del río (plano 2). La salida de campo de la muchacha (por la izquierda del encuadre) deja por un instante el plano vacío, y la cámara se adelanta a presentar otro

plano vacío: el siguiente espacio por el que transitará Mouchette. Inmediatamente, entra en campo (en ligero picado) por la derecha y la parte inferior del encuadre, manteniendo un riguroso *raccord* de dirección (plano 3) y sincronizándose la acción con el repicar de la octava campanada (lógicamente en off, pero diegética: se ha mostrado previamente la iglesia del pueblo dotada del prescriptivo campanario) que venimos oyendo durante esa mañana en la lejanía (desde que Mouchette salió de casa, a quince minutos para el final del film).

Detengámonos un momento aquí, pues como ya observó acertadamente Noël Burch, la exploración del "fuera de campo" como figura cinematográfica llevada a cabo por Bresson, desde *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) o *Pickpocket* (1959), pudo atribuirse (erróneamente) a su *pudor*, "pero desde *Au hasard Balthazar* (1966) y *Mouchette* sabemos que no es tan púdico como esto, y siempre hemos sabido que son las funciones plásticas lo que cuenta antes que nada para él."²³ Y aún cabría decir más: no sólo plásticas, sino que lo que cuenta para él es cargar de sentido el plano, hacerlo *necesario*. De ahí la paradoja (discriminada por André Bazin en *Journal...* y apuntada más arriba) de que Bresson no cese, al mostrarnos a sus personajes, "de sustraerlos a nuestra mirada", porque "no se les ha pedido a los intérpretes que reciten un

EXPOSICIONES

DIPUTACIÓ DE
VALÈNCIA

Àrea de Cultura

Xarxa Museus

Diputació de València

CENTRE VALENCIÀ DE CULTURA MEDITERRÀNIA "LA BENEFICÈNCIA"



MUSEU DE PREHISTÒRIA I DE LES CULTURES
DE VALÈNCIA

Del 27 de enero al 30 de abril
"El Cid: mito y realidad"

SALAPARPALLÓ

Del 25 de enero al 13 de febrero
"Come Back III"

Del 24 de febrero al 9 de abril
**"Otras miradas,
otras propuestas:
cinco años de difusión
de las artes plásticas"**

CORONA, 36 - 46003 VALENCIA - TELÉFONO 963 883 579

ENTRADA GRATUITA

texto; tampoco que lo vivan: tan solo que lo digan"; lo cual "se opone no sólo a la expresión dramática del actor, sino también a toda expresividad psicológica". Y continúa:

"Opuesto al análisis psicológico, el film resulta, como consecuencia, no menos ajeno a las categorías dramáticas. Los acontecimientos no se organizan según una mecánica de las pasiones cuya realización satisfaría el espíritu: su sucesión es una necesidad en lo accidental, un encadenamiento de actos libres y de coincidencias. A cada instante, como a cada plano, le basta su destino y su libertad."*

Probablemente pocas secuencias como la última de *Mouchette* ejemplifican mejor este originalísimo rasgo estilístico de Bresson, mediante el cual logra que sus films se tiñan al mismo tiempo de una pasmosa evidencia de *fatalidad* y *aleatoriedad*.

La muchacha trata de probarse el albo vestido, pero éste se rasga (bulliciosamente) con un rama espinosa (plano 4; primer plano del desgarrar: plano 5; ella tira de él desgarrándolo aún más: plano 6). Bresson nos muestra un plano del río próximo sincronizándolo con la novena campanada que oiremos (plano 7). Retorno a *Mouchette* que se ha puesto el vestido hecho jirones (plano 8; como 6 y como 4) y se echa a rodar por la ribera hasta salir de campo. Mediante *raccord* en el movimiento entra en el encuadre siguiente y queda tendida sobre la hierba (plano 9). Se escucha, en off, el ruido de un tractor. Ella se levanta y saluda a alguien fuera de campo. Se muestra el camino relativamente próximo por donde transita el tractor (plano 10), pero su conductor, tras lanzar una rápida mirada a *Mouchette*, continúa su ruta. La cámara regresa a *Mouchette* (plano 11; como 9) y escuchamos la décima campanada.

En los nueve planos siguientes *Mouchette* se deja rodar por la ribera del río dos veces más. En la primera, su caída es detenida por unos arbustos a la orilla del agua. En la segunda, transita por el penúltimo plano del film (número 19 de nuestro análisis) hasta que éste queda vacío, pero inmediatamente se escucha (en off) el ruido de un cuerpo, un peso hundiéndose en el agua. Por corte (plano 20 y último) se muestra la orilla del río: advertimos su superficie sacudida por leves olas en círculos concéntricos.

Por una vez, la cámara de Bresson ha llegado tarde: muestra (como lo haría Lubistch, por ejemplo) los efectos de la acción y no la acción misma. Y no es sólo un gesto púdico: hay algo más: las sobresaltadas aguas han acogido, apenas hace un momento, a una adolescente que, jugando jugando, rodando por la suave falda de la ribera, iba tañendo con el guñapo de su vestido violado por el viento y con la gravedad de su cuerpo, el auténtico murmullo de la tierra. Ahora, a los espectadores, sólo les queda esa visión del agua que recupera su placidez. Y Monteverdi en el oído. Y, quizás, la trágica disyuntiva entre ver/oir o



pensar, o, simplemente, sobrecogerse, aunque ¿qué significa, en rigor, sobrecogerse, sino tratar de rescatarse, si uno se está ahogando, tirando del propio sombrero?

Así, el estéril saludo al indiferente tractorista, cobra ahora todo su sentido: un instante antes, la vida podía haber continuado: cualquier azar podría haberla rescatado de esta eventualidad inapelable (el suicidio). Así, todo. Así, desde el principio al final. Todo lo que hemos visto (los espectadores) cobra otro sentido: pesado y distinto. Como la palabra del moribundo, que es trivial y sagrada, cada gesto de film, cada plano, se precipita ahora con vértigo, en nuestra memoria reciente, como el líquido en un embudo.

Finalmente, uno puede padecer el espejismo de que la original escritura de Bresson ha consistido en forzar una vuelta de tuerca más sobre el *realismo poético* de Renoir, sobre todo si recordamos que el director de *The river* (*El río*, 1950) salía al paso de la sobreinterpretación de una de sus actrices gritándole durante un ensayo: "No somos sentimentales, somos verdaderos." Pero la *verdad* que transmiten los films de Renoir es a menudo agradable, ligera, incluso exultante, aunque se vea ensombrecida ocasionalmente por la amagura. Sus ríos, como el de *Partie de campagne* (1936), son lugares idóneos para el cortejo y la dicha, escenarios donde hace eclosión la *joie de vivre*. Por el contrario, la plácida y cristalina

superficie del río de Bresson oculta entre sus aguas el cadáver reciente de una niña ahogada. ¿Cómo ver entonces en este río, este río? ¿Cómo no leer en sus undosas aguas el libro de las desapariciones?♦

Notas

1. Desde luego, la opinión de este analista es del todo incoincidente con la de los críticos de *Positif*, quienes con ocasión del estreno de *Mouchette* le dedicaron una sinfonía de insultos en tres movimientos, "En trois personnes": Véase BENAYOUN, R., "Chochottel", COULTERAY, G; de, "Une affaire de trahison"; y SEGUIN, L., "Le bashul blobolink", in *Positif*, 85, París, junio 1986, ps. 49-54. Debo agradecer el conocimiento de estas perlas de la crítica injuriosa a la erudición y amabilidad de Juan Miguel Company.
2. BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*; Madrid, Fundamentos, 1966, ps. 201-202.
3. BURCH, N., *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, p. 35. Véase, sobre *Pickpocket*, un muy interesante, preciso y largo análisis, aunque, por desgracia, voluntariamente limitado a una perspectiva formalista, en BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, ps. 290-310. Y sobre *Au hasard Balthazar* el muy sabroso artículo de ESCUDERO, I., "Al azar Baltasar (O por qué se aburren los burros)", *Banda Aparte*, 6, febrero de 1997, 8-9. Y sobre ambos, la traducción del ya casi legendario artículo de OURDAT, J.-C. (1969), "La sutura", *Banda aparte*, 6, febrero de 1997, ps. 51-63.
4. BAZIN, op. cit., ps. 195-196.